

神の狂気を求めて(五)

——ヒエロニムス・ボッスの旅(フィレンツェのマニエリストたち)——

掛 下 栄 一 郎

承 前

このように、猛暑と雑沓のヴェネチアでのボッスとの邂逅は、まことにあわただしいものであり、しかもそれが、ボッスの作品中でも、とりわけ保存の状態の香しくないものであったにもかかわらず、私の画家への恋慕の想いは充分に満たされて余りがあった。

すでに述べたように、デューカーレ宮所蔵のボッスの作品は、おおむね彼の円熟期に入る以前のものと考えられており、彼の作品群を形成する二つの系譜からすると、一般にボッス芸術を特徴づけている、たとえばブラド美術館の『逸楽の園』や、リスボン美術館の『聖アントニウスの誘惑』のような、いわゆる狂気の顕在性の高い作品の系列によりはむしろ、内面に深く沈潜した狂気が、作品の表面を支配する厳しい正気のまなざしと緊密な均衡を構成し、われわれに充分に正気の解釈を可能ならしめながら、しかも画家特有の鋭い象徴性を、私たちの自由奔放なイ

マジネーションに托している、たとえば、ラザロ・ガルディアノ美術館の『聖ヨハネ』や、ブラド美術館の『三王礼拝』のような作品の系列に属しており、そのいずれの作品も、それぞれ独自の深い含意を保持した中期の名作となっているのである。

とりわけ私にとっては、『天国への上昇』の一点は、その損傷のあまりのひどさにもかかわらず、その象徴の深さと鋭さにおいて、むしろブラドの『逸楽の園』にも増して、その強烈なイメージが、しばしば私の脳裡を去来していたものである。この絵の存在をはじめて識ったときの、目のくらむような鮮烈な感動の一瞬は、いまでも心に鮮やかによみがえる。『逸楽の園』に見られる、未来世界を想わす不思議な建造物や、透明のカプセル状の容器などとともに、この絵の漏斗状の天国への通路の、独創的な発想の斬新さは驚歎に値する。おそらく、彼の徹透した正気のまなざしは、はるかに遠く、数百年をこえた先の世を見透していたにちがいないのである。

暫らくぶりで味わったこの象徴の閃光は、雑沓と猛暑と疲労によるヴェネチアの不快感を、一挙に払い去ってくれ、限られた時間の中で、きわめて能率よく見て廻ったデューカレ宮の壮大きわまりないティントレットの壁画、サン・マルコ寺院の絢爛たるビザンチン・モザイク、あるいは、アカデミア美術館の艶麗優雅なジョルジョーネの『嵐』からの印象も、此の度のボッスの作品との邂逅がもたらした強烈な感動の前には、まったく色を失ってしまったかのごとくであり、わざわざ猛暑のヴェネチアに立寄った労苦は、充分に報いられてなお余りがあったという満足感を噛みしめながら、翌朝ローマに向かって出発したのである。

乗ったのはローマ行の急行列車であったが、当日は、すでに述べたように、一緒にギリシアを訪れることにしていたN君が、夜遅く東京からローマに到着し、空港で落ち合うことになっており、その前に宿の手配もしておかねば

ならないので、なるべく早い時間にローマに到着した方がよいとは思いつながらも、フィレンツェを横目で見ながらそのまま通過してしまうには、この古都の魅力はあまりにも大きすぎる。時刻表を調べてみると、約四時間後に、もう一本、丁度夕方ローマに到着する急行がある。この多客期、ヴェネチアで苦い思いをしたような、ローマでのホテルの手配を気にしながらも、そこはユーレイル・パス持参の気軽さで、ままよと昼前のフィレンツェで下車をした。

ヴェネチアと同じように、ここでもまた猛暑の中、若者たちの熱気が渦巻いていた。一週間滞在していても、まだまだ限りなく観るべきものの残される、このルネッサンスの宝庫で、わずか四時間をいっただう過したらよいのか！ 考えてみれば、絶望的なほど情ない話である。しかし今回、綱渡りのような強行スケジュールの合間に、あえてフィレンツェに立寄ったのは、懐かしいこの古都の空気に、久しぶりにいささかなりとも触れてみて、日頃折にふれ脳裡をよぎる、数々のイタリアルネッサンスの名画たちと、束の間のランデ・ブーを楽しみたかったからであることはいうまでもないが、いまひとつの理由として、フィレンツェ、特にウフィッツィ美術館に所蔵されている、いわゆる「マニエリスム」の名画たちとの再会がある。

こうした状況の中で私は、はやる心を抑えつつ、ピッツィ美術館のラファエロやティチアーノも、カルミネ寺院のマサッチョも、あるいはアカデミア美術館のミケランジェロも、サン・マルコ寺院のフラ・アンジェリコも、今回はすべて諦めて、ただウフィッツィだけを、比較的時間をかけてゆっくりと見ることに心を決めたのである。

典麗優雅なルネッサンス芸術の中に咲いた徒花とでもいうべき、このマニエリスム芸術について、ここで詳細に

触れるいとまはないが、これまで、「神の狂気」に憑かれた芸術家の作品を追い求めてきた私は、ヒエロニムス・ボッスの作品の内奥に、その最も顕著な証しの数々を見てきたのであるが、かねてから、その本性においてそれらと深く通じ合う何ものかが、これらマニエリストたちの作品の中にも介在しているのではなからうかと思いはじめたときから、彼らの作品に、とりわけ強い親近感を抱くようになっていた。

もちろん、一般にマニエリスムと呼ばれている美術上の傾向は、イタリアルネッサンス美術の絶頂期に、その内部から突如として噴出した、表現上の一つの特異なそれとして語られているようであるが、この傾向は、かならずしもイタリアの美術作品にのみ限られるものではない。

たとえば、フランソワ一世の宮廷画家としてフランスに招かれたロツソ・フィオレンティーノによって、フランスの美術界に移植されたこの傾向が、やがてかの地で、フォンテーヌブロー派の名で呼ばれる、光彩陸離たるフランスマニエリスムの芸術として開花したことは周知のところであるが、マニエリスムの傾向の発生は、イタリアの土壌にのみ限られるべきではないであらう。

こうした傾向の生み出された要因については、ここでの検討の範囲を越える大きな問題であるが、それが、イタリアという、限定された特殊な世界の事象を背景として醸成されたものであるよりも、むしろもっと広く、当時のヨーロッパ世界全体の歴史的、宗教的、社会的、政治的な種々の事象に、よりいっそう深くかかわっていることは確かである。

したがって私は、一般にはマニエリスムの芸術家の範疇には入れられないようであるが、たとえば、「神の狂気」の画家として、いま私たちがその芸術の核心に迫ろうとしているボッスをはじめ、すでに触れたヨアキム・パティ

ニール、ペーター・ブリュゲルなどの、ネーデルランド派の巨匠たち、あるいは、多少とも屈折した角度から、独自の妖しくも魅惑的な美の世界を描き出したルーカス・クラナッハや、もっと激しく、そして或る種の頹廢さをたたえた強烈な実在感を、その作品に具現させようとしたハンス・バルドゥング・グリーンなどの、ドイツの画家たちの芸術を育てた土壌も、ポントルモやバルミジアニーノなどの、イタリアマニエリストたちを生み出したそれと、本質的に異質のものではないと考へたいのである。

ところで、「自然の中には、理法のない結果は何一つ存在しない。画家は自然を師とし、自然を相手に論争せねばならぬ。絵画は自然の孫であり、神の身内である。また、遠近法は絵画の手綱であり、舵である。これなくしては、いかなる偉大なものも製作されえない」(レオナルド・ダ・ヴィンチ『手記』より)といったレオナルドの言葉ほど、ルネッサンス的美の本性を適確に表現したものはないであろう。

こうした「自然の理法」への信頼と、神性から解放された人間性の尊重と謳歌は、自然の本性への徹透した帰依と深い内省とを、独自の典雅な美意識のもとに結合させた、レオナルドやラファエロの芸術として結実し、さらに、ジョルジョーネやティチアーノ、ティントレットの艶麗豊醇な美の極致に到達したのである。ウフィッツ美術館所蔵のティチアーノの『ウルビノのヴィーナス』や、ウィーン美術史美術館のティントレットの『スザンナの水浴』など、ギリシア以来、人間の体がこれほど美しく描かれたためしが、かつてあったであろうか。

しかし、ルネッサンスというこの巨大な時代の潮流の間口と奥行は広く深く、その背景は複雑多岐である。ともすれば私たちは、均衡と調和の上に形成された、人間味溢れる豊麗典雅な美の世界を、ルネッサンスの実像として理解しようとする。しかし、表面は暖かく優雅なその美の世界は、一皮剥けばその下には、どす黒い汚水が渦を巻

いている世界でもあったことを忘れないでおう。

この充ち足りた輝かしい時代は、同時にまた、ギリシア的教養と知性をキリスト教に融合させることに、その真摯な生涯を捧げたにもかかわらず、理不尽な宗教的権力の妨害の前に、終生ついに安住の地すら見出せなかったエラスムスや、ユマニスムと叡智の擁護のため、ついに断頭台の露と消えなければならなかったトマス・モアの時代であり、さらに、宗教的権威保持のためには、ローマ法皇みずから、武器をとって先頭に立ち、異端者の烙印のもとに、多くの無辜の民の血を流すことに、何のためらいもなかった時代でもあった。

典雅なラファエロの聖母子、艶麗きわまりないジョルジョーネのヴェーナスの世界は、虚像とはいえないまでも、ルネッサンスの一面にすぎないのである。教養と知性の人文主義ルネッサンスは、同時に、血で血を洗う宗教戦争に狂奔し、苛酷な異端審問に怖れおののかねばならなかったルネッサンスでもあった。時代の宿すこうした不条理に加えて、当時の人々は、十四世紀中葉に全ヨーロッパを襲った、人類史上最大といわれる黒死病の恐怖を、まだ忘れてはいなかったし、さらに、コペルニクスの仮説をきっかけに、ひそかにささやかにはじめて「地動説」に、不気味なおのきを覚えていたのである。このような不安と恐怖が、芸術表現の中にも反映されるに至ったのは、むしろきわめて当然のことであった。

こういうわけで、十六世紀初頭に台頭し、急速に進展した、マニエリスムの名で呼ばれるきわめて特異な美術上の傾向の中に、以上述べたような時代の宿すけいを読みとることができ、しかも、そうした傾向が、ただイタリアだけではなく、フランスや北方諸領域においても、同じようにうかがわれることが納得できるのである。しかもこの傾向は、たとえばイタリアでは、レオナルドやラファエロが、均衡と調和の上に理想の美を完成させていたの

とほぼ時を同じくして、すでにその頭角をあらわしてくるのである。

そしてこのマニエリスムは、理性と人間性への信頼が生み出した美と均衡を、惜し気もなく否定し破壊しようとする。それはあたかも、「均整」と「自然」の生み出す安定した美しさをことさらに拗ねて、不安定と不均衡の中で、屈折した不安と恐怖を自虐的に味わおうとしているかのごとくである。かくしてマニエリスムは、イタリアルネッサンスの背後に咲いた虚像としての徒花であると同時に、いつわらざる実像の一面でもあるのである。

ところで、イタリアに現存するボッスの絵といえは、ヴェネチアの四点を数えるだけで、フィレンツェにはもちろん一枚も存在しない。しかし、いましがた述べたように、マニエリスム絵画とボッスの作品との間に深い親近性の存在を確信する私には、フィレンツェは、イタリアルネッサンス芸術の最大の宝庫であるとともに、ウィーンと並んで、デル・サルト、ポントルモ、パルミジアーニノ、ティントレットなどのマニエリストたちの、興味深い作品を数多く蔵する、きわめて重要な都市なのである。

久しぶりのヨーロッパでの数々のボッスの名画との邂逅によって、急速に「神の狂気」の芸術への興趣の炎をかき立てられた私は、しばらくの間意識の深部で眠っていた、マニエリスム美術への関心のよみがえりによる心のかきめきを、もはや抑えることができなくなっていた。

そういえば昨日ヴェネチアで、マニエリスムの巨匠ティントレット（本名ヤコポ・ロブステイ）（1518—1594）の大作、デューカレ宮の『天国』をはじめ、アカデミア美術館の『聖マルコの奇蹟』に、しばらく忘れていた、マニエリスム特有の不思議な動的世界を垣間見る思いを経験したのであるが、ティントレットの作品の中では、そう



ティントレット『最後の晩餐』
(ヴェネチア サン・ジョルジョ・マッジョレ教会)

した精神の動揺と翳りとが、おそらく最も端的に具現されている名作と思われる『最後の晩餐』を、時間不足のために、ついに対岸のサン・ジョルジョ・マッジョレ教会を訪れることができず、見落してしまったことが悔まれる。

それにしても、同じ題材を描いたレオナルドの壁画（ミラノのサンタ・マリア・デルレ・グラツィエ教会）との違いはどうか！ ティントレットの「晩餐」では、レオナルドの名画を支えていた調和と均整と安定とは、もはやその片鱗すらとどめられておらず、不均衡と不安定と動揺と苦悩とが、作品全体を重く支配している。ルネッサンスの深奥部における百年間の変容が、この二つの名画をとおして、端的に象徴されているのである。

ところで、ウフィツィ所蔵のマニエリスムの名画といえば、何よりもまず『首の長い聖母』の名で知られている、パルミジानीノ（本名フランチェスコ・マッツォラ）（1503—1540）の『聖母子』をあげねばならないであろう。十五年前、この絵にはじめて接したときの強烈な印象は、



レオナルド・ダ・ヴィンチ『最後の晩餐』
(ミラノ サンタ・マリア・デルレ・グラツィエ教会)

いまなお心に鮮かによみがえる。

はじめて訪れたウフィッツィで、写真を通じて脳裡に刻みこんでいたチマブエ、ドゥッチオ、チオットなどの初期ルネッサンスの聖母子像や、流れるような音楽を思わせる典雅な抒情に溢れたシモーネ・マルチャーニの『受胎告知』にはじまり、マサッチオ、ウッチェロ、フラ・アンジェリコ、フィリッポ・リッピからボライウオロなどによる、「恩寵」の美しさから「人間」の美しさへの急速な内的変容の数々の貴重な証しを経て、やがて、豊麗なボッティチェルリの盛時ルネッサンスの美の世界に至る部屋部屋での、感動的な出会いの連続に、無我夢中で酔いしれていた私の感性に、突然、鋭い刃のような衝撃をあたえたのが、マニエリスムの巨匠たちの作品であり、中でもこのバルミジアニーノはその庄巻であった。

たしかにこの聖母は、異常ともいえるばかり美しい。端麗に整った顔、輝くように美しい素肌、ラファエロの完成させた美しい聖母の典型は、ここでもみごとに受継がれている。ラファエロを尊敬し、そこから強い影響を受け、またコレッ



パルミジアーノ『長い頸の聖母』
(フィレンツェ ウフィッツィ美術館)

ジオに師事して、そこから美しい線と巧妙な
スフマートの技法を身につけたパルミジアー
ノは、二人の師のすぐれた画風のすべて
を、みずからの技法として生かしており、或
る意味では、師以上に艶麗な美の世界を実現
している。しかし、この妖しいまでに美しい
絵画から私たちが受ける強烈な印象は、本当
に純粹なルネッサンス美への感動なのか？

たとえば、同じウフィッツィのラファエロ

の名作『ヒワの聖母子』や『大公の聖母子』と比べてみよう。幼いキリストに注ぐラファエロの聖母のまなざし
と、キリストを見下ろすパルミジアーノの聖母のまなざし。たしかに、その視線の角度や、聖母の容貌の美しさ
において、両者の間には多くの共通点が存在する。しかし、その美しさを通して私たちが受ける感銘の本性は、は
たして同じであろうか？

ラファエロの聖母のまなざしは、私たちを、限りなく暖い慈愛の世界へと誘い込んでくれる。しかし、パルミジ
アーノのそれには、暖いつくしみを聖母に求めようとする私たちを、或る点で冷く拒絶する非情さがただよっ
てはいしないだろうか？ 私たちはこの聖母の表情に、内面深く秘められた精神の屈折の生み出す、或る種の苦悩
を感じないではられないのである。そのような観点からこの作品に接するならば、異様に長い首、生き物のように

美術の重要な推進者の一人として、ヤコポ・ダ・ポントルモ（1494—1557）の名を逸することはできないであろう。『エマウスの夜食』をはじめ、ウフィッツィにはポントルモの重要な作品が数点収蔵されているが、ここではまず、マニエリスム美術の核心に端的に迫る彼の代表作として、同じフィレンツェのサンタ・フェリチタ教会に蔵されている、『キリストの十字架降下』に言及しないわけにはいかないであろう。今回は、時間の都合で訪れるいとまがなく、対面不可能となってしまったが、これこそパルミジアニーノの『聖母子』と並んで、マニエリスム絵画を代表する双壁といっても過言ではあるまい。

この絵を一目見てわれわれは、まず、その色彩の華麗さに圧倒されるであろう。しかし、次の瞬間われわれは、



ラファエロ『ヒワの聖母子』
（フィレンツェ ウフィッツィ美術館）

不気味な動感を覚えるその指先、聖母自身の不安定で不自然な姿勢、あるいは、背景の奇妙な円柱や不思議な人物と聖母との相關関係の不自然さ、画面左手に描き添えられた数名の人物の包含する不可解な意味、とりわけ、うつろな目つきであらぬ方を凝視する美しい少女のまなざしなど、すべてがこの絵の本性をわれわれに暗示してくれるのである。

パルミジアニーノと並んで、マニエリスム



ポントルモ『キリストの十字架降下』
(フィレンツェ サンタ・フェリチタ教会)

その明るく鮮かな色合いにもかかわらず、この絵の包蔵する異様な不安定感と動揺に、いい知れぬ不安を覚えるのである。いってみればそれは、次の一瞬に、登場人物のすべてが、ばらばらに離散してしまふのではないかというような不安である。それほどこの絵には、描かれたすべての人物を、或る一点にしっかりと結びつける安定感、あるいは重心といえるものが欠如しているのである。

たとえば、ミラノのレオナルドの『最後の晩餐』では、見る者は、壁画の中央の奥にある、目に見えない重心に、かぎりなく引き入れられる思いを持つのであるが、この絵では、作品に強固な安定感をあたえる重心の設定は、ことさらに避けられているのである。登場人物のすべては、あたかも無重力の空中に浮遊しているかのごとく、画面全体の上下左右に、ただはめ込まれているだけである。美しい色彩は、このばあいにはむしろ、不安定感と虚無感をいやが上にも高めているだけである。いったい、何がポントルモにこういう絵を描かせたのか？

パルミジアーニノに、非情な美しさをたたえたあの『聖母子』を描かせた屈折した美意識を、ここにもまた、われわれは感じないではいられないのである。そういえば、イエスのなきがらを支える二人の人物をはじめ、ここに描かれているすべての人物の表情は、



ポントルモ『エマウスの夜食』
(フィレンツェ ウフィッツィ美術館)

「悲しみ」のそれではなく、むしろ「驚き」のそれであり、何ものかへの「おびえ」のそれである。いったい、彼らは何に怖れおののいているのか？

さきに述べたような、この時代の包蔵する不安と恐怖が、ここでも最も凝縮した形で、芸術作品に昇華しているのである。レオナルドやラファエロによって完成された、均衡と調和の美の世界、精緻な遠近法の技法を通して形成される現実的、三次元的空間を、ポントルモはすべてこれを捨て去り、独自の抽象化の世界に入ってしまったと、すぐれたマニエリスムの研究者アーノルド・ハウザーも指摘し、常に崩壊を予測させるこの不可思議な瞬間的平衡を画面に結晶させたのは、彼独自の非永遠性の鋭い感覚であると表現している。

ウフィッツィ所蔵の『エマウスの夜食』も、ポントルモの重要な作品の一つである。『降下』よりも数年前の作品と見られているが、われわれは、いま述べたポントルモの世界の特徴のすべてを、すでにここに見てとることができる。色彩はあでやかであるにもかかわらず、緊密な融合性を欠いており、絵全体の構成も、『降下』ほどではないにしても、求心的な安定感に乏しく、見る者に或る種のいらだたしさをすら覚えさせるほどである。

たしかに、登場人物の姿勢、あるいは人体のプロポーションも、どこか不自然である。『降下』の場合と同じように、ここでも三次元的立体感は極度に排除され、独自の抽象化がおこなわれており、作品は異様なばかり平面的である。したがってこの絵は、写實的、立体的であるよりは、抽象的、平面的で、さらに暗示的、精神的である。そういえば、心なしか愁いを含んだこのイエスの表情の奥深く、人間性への信頼と絶望が交錯しているかのようでもあり、また周囲の人物の表情も、その不安定な姿勢とともに、屈折した内面の心理の葛藤をにじませている。そして、イエスの背後の光芒の中の不気味な視線と、前景椅子下の黒猫のおびえたようなまなざしも、この絵の持つ暗示的性格を、いやが上にも強めているのである。



ロッソ『エテロの娘を救うモーゼ』
(フィレンツェ ウフィッツィ美術館)

さて、バルミジアニーノ、ポントルモと並んで、立体感を拒否しながらも、一種独特の力動感によって、独自のマニエリスムの画境を生み出したいま一人の画家として、ロッソ・フィオレンティーノ（1494—1540）の名を忘れてはならない。『エテロの娘を救うモーゼ』は、彼の代表作であるとともに、ウフィッツィの所蔵するマニエリスム絵画の名作の一つである。ロッソは、のちにフランスの宮廷に招かれ、彼の地

と、この力動感、塑像的ではあるが、現実の三次元的世界におけるそれではなく、すでにパルミジアーニノやポントルモにおいて見た、常に崩壊の不安をうちにはらんだ、平面的、二次元的抽象の世界でのそれである。

そういえば、ウフィッツイにはミケランジェロの『聖家族』の板絵がある。いかにもミケランジェロらしい豪放な筆致で、隆々たる筋肉が躍動的に描かれた名画である。しかしわれわれはこれに接して、寸毫の不安も暗さも味わうことはない。それはこの絵が、現実の三次元的空間の中に、どっしりと安定した均衡を保って描かれているからである。



ミケランジェロ『聖家族』
(フィレンツェ ウフィッツイ美術館)

にマニエリスムの傾向の画風を移植したことは、前述の通りであるが、ポントルモとも親交があり、ともにサルトに教えを受けた同門の間柄である。

しかし、『エマウス』と『モーゼ』を比べてみれば明らかに、両者の画風は、かならずしも似通ってはいない。それどころか、まったく対照的ですからある。伏目がちに、内面の心理の葛藤に被虐的に耐えるといった、ポントルモの好んで描く人物は、ロッソには見当たらない。ロッソのこの絵には、筋骨隆々たる男たちが、大胆な筆致でたくましく描かれており、そこには、ポントルモとはまったく異質の、激しい躍動感がみなぎっている。しかしよく見る



サルト『聖家族』
(マドリッド プラダ美術館)

それに比べてロッソのこの絵では、そうした現実的立体感に拒否されている。調和と均衡と遠近法の原理は、ここではあえて無視されており、躍動する人体は、ただ二次元的平面に積み重ねられることで、崩壊と紙一重の不安定な状況の中に、不思議な力動感が創出されているのである。盛時ルネッサンスの美しい均衡と調和は、こうして徐々に浸蝕されてゆくことになる。ここでもまたわれわれは、時代の包蔵する絶望と不安と恐怖とが、みごとな芸術作品として結晶した例を見ることができるのである。

ところで、ポントルモもロッソも、ともにアンドレア・デル・サルト(1486—1531)の弟子である。一般には、サルトは、師のコシモ、あるいはレオナルドやバルトロメオからの大きな影響のもとに、彼らの技法のすべてを身につけて、イタリアルネッサンス美術の絶頂期を形成した画家の一人とされているが、他方、パルミジアーニノやポントルモがやがて完成する、マニエリスムの手法、すなわち、レオナルドやラファエロの芸術成立の前提条件であった、遠近法にもとづく現実的、三次元的空間処理から、徐々に、二次元的抽象的空間処理への道を摸索しはじめた画家であると、アーノル

ウフィッツィには、サルトの代表的傑作といわれる『アルビエの聖母』がある。ギリシア神話の怪物アルビエの彫られた台座に立つ聖母ということで、こう呼ばれているが、右足に重心を置き、一步踏み出した左足を軽く曲げたマリアの姿勢にも無理はなく、ここには、立体的な調和と均整、優雅で明快な色彩と線、巧妙なスフマートの技法のつくり出す絶妙な明闇のニュアンスなど、まさしく盛時ルネッサンスを代表する名画の名に恥じない条件がすべてそろっている。

そのかぎりでは、サルトを、あまり性急にマニエリストの仲間に入込むことは避けねばならないが、しかしこの



サルト『アルビエの聖母』
(フィレンツェ ウフィッツィ美術館)

ド・ハウザーも指摘している。

事実、彼の作品の中には、盛時ルネッサンス的調和と均整の上に立つ安定した画境からは、大きく踏み出したものがいくつか見られる。たとえば、プラド美術館の『聖家族』、ウィーンの美術史美術館の『ピエタ』、あるいはエルミタージュ美術館の『聖母子』などの中に、そのけはいを感じることができるのである。それらの作品の聖母マリアの表情の中に、ラファエロのそれとはまったく異質の、どこか愁いを秘めた精神の翳りのようなものを感じるのには私だけであろうか？



ロッソ『聖母子』
(レーニングラード エルミタージュ美術館)

絵をじっと見つめていると、マリアの表情は、やはりラファエロのそれではなく、ポントルモやパルミジアーノに一脈通じ合う精神の翳りを宿したもので、そういわれれば、人体のプロポーションも、心もち長めであり、プラダやウィーンやエルミタージュの聖母に顕著に出ていた特徴のきざしが、ここにも暗示されていることに気づくのである。

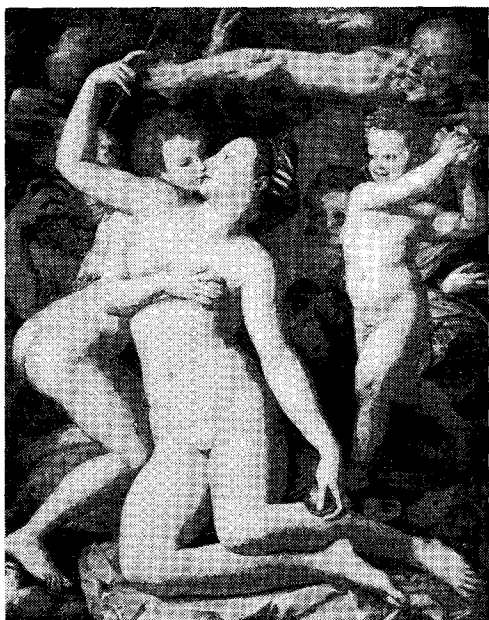
なお、聖母子といえは、エルミタージュ美術館に、ロッソの『聖母子』が所蔵されているが、これはもう完全にマニエリスムの世界である。絵画の現実的な安定性を保証する背景は、そこではいっさい消去されており、聖母の姿勢についても、その重心の所在は明確でなく、きわめて不安定の感をあたえ、光芒の中を浮遊するエンジェルたちの姿も不気味である。

さらに、ここに描かれたイエスは、いわゆる純真な幼児ではなく、他のいかなる画家の描いたイエスよりも、はるかに年齢を経た若者の如く表現されている点も特異である。古典的な安定と調和をことさらに拒否し、屈折した人間心理をとおして、キリスト教の核心に近づこうという画家の意欲すら感じられる名作である。

最後にあと一人、マニエリスム美術の重要な推進者として、アンジェロ・ブロンツィーノ(1503-1572)の名を加

パルミジアニーノでは、生の人間性の追究としての官能性へのめり込みという形をとる。たとえば、ロッソによってし移入れられたフランスのマニエリスム絵画においては、それは、フォンテーヌブロー派の画家たちの手で、同性愛的、両性具有的官能倒錯の世界にまで押し進められることになるのである。

このような傾向は、パルミジアニーノやロッソの聖母にも、その濃厚なけいを感じとることができるが、そうした傾向の行きつく極限として、この『ヴィーナス』があげられるであろう。ここには、文字通りマニエリスムの特徴のすべてが描かれている。古典的調和と均衡、あるいは、画面の一点へと求心的に凝集する重力の安定感など



ブロンツィーノ『ヴィーナスとキューピッド』
(ロンドン ナショナル・ギャラリー)

えねばならないであろう。ウフィッツィにも数点の作品が収蔵されているが、あらゆるマニエリスムの特徴を兼ね備えた名作として、ロンドンのナショナル・ギャラリー所蔵の、「愛のアレゴリー」の呼び名で知られている『ヴィーナスとキューピッド』は、あまりにも有名である。マニエリスムの絵画の顕著な特徴の一つとして、官能の追究ということがある。たとえば、レオナルドやラファエロでは、その身体の美しさは、官能的表現に向かうよりも、古典的均整美に収斂されているが、ポントルモ、ロッソ、

は、葉にしたくも見当らない。ヴィーナスの不自然な姿勢とその不安定な重心、安定の重要な要素である背景の欠如、何人かの登場人物が、あたかも貼絵細工のように、二次元的抽象空間に貼りこめられているだけである。

絵画全体の寓意の難解さもさることながら、各人物の間には、それらを結びつける有機的、必然的きずなは何一つ存在しない。したがって私たちは、異様なまでに美しく描かれたその肢体の美しさにもかかわらず、次の瞬間には、いっさいが音をたてて崩壊してしまうのではないかといった不安にかられるのである。



ブロンツィーノ『ルクレチア・パンチアティキの肖像』
(フィレンツェ ウフィッツィ美術館)

けるヴィーナスと聖母の、大理石のような冷たく非情な美しさも、相互に通じ合うものを感じさせる。さらにこの絵では、中央のヴィーナスとキューピッドは、通常の理解をはるかにこえた、異様な愛欲関係を暗示させる。ここでもまたわれわれは、当時の複雑な状況が包蔵していた、条理の理解を絶した諸条件に発する不安と、苦悩と、恐怖とが、このような作品として結晶したことを知るのである。

ウフィッツィには、数点のブロンツィーノの名作が蔵されている。たとえば、『ルクレチア・

パンチアティキの肖像』や『トレドのエレオノーラとその息子』などは、その精緻をきわめた繊細な筆致と、すき透る大理石のような硬質の美しさにおいて、ひととき傑出した名品であるが、とりわけ、ルクレチアの表情にただよう、無機的で非情な雰囲気は、ブロンツィーノの独壇場であるとともに、まさしくマニエリスム絵画の真骨頂なのである。

しばらくぶりでマニエリスムの名画の数々に触れた私の心は、あたかも寝ていた子が起こされたかのように、崩壊の危機をはらんだ、この不安と緊張と動揺の交錯する世界の魅力に興奮した。そしてこの興奮は、その直前まで私の心を支配し続けてきたボッスとの邂逅によってもたらされた感激とも、決して異質なものではないばかりか、むしろ、われわれが、ボッスの芸術を生み出した源泉として摸索してきた「神の狂気」の、いわばヴァリエーションであることが、だんだんと明らかになってきたのである。

こういうわけで、これから訪れようとしているウィーン、ミュンヘン、フランクフルトから、さらにベルギー、オランダでのボッスとの再会への期待が、いよいよ大きく脹んでゆくのを心の中に感じながら、あわただしかったフィレンツェでの四時間にけりをつけて、ここちよい疲労を覚えつつ、充ち足りた満足感とともにローマ行の急行列車に乗り込んだのである。

(未完)

参考文献(第二十三号記載のものを除く)

Gustav René Hocke: Die Welt als Labyrinth-Manier und Manie in der europäischen Kunst. 1967. グスタフ・ルネ・ホッケ『迷宮としての世界——マニエリスム美術』種村季弘他訳、美術出版社。

Arnold Hauser: Mannerism. 1965. アーノルド・ハウザー『マニエリスム』若桑みどり訳、岩崎美術社。

Linda Murray. *The High Renaissance and Mannerism*. 1967.

若菜みどり『マニエリスム芸術論』美術出版社。

下谷和幸『マニエリスム芸術の世界』講談社。